

EJERCICIOS DE CRITICA CINEMATOGRAFICA

(I) UNA CEREMONIA YUGOSLAVA

José María Ródenas Pallarés

Ficha técnica:

Título original: **Ceremonija** (exhibido en España como *La Ceremonia*)

Producción: ZAGREB film. Yugoslavia.

Fotografía en Eastmancolor.

Música: Tomislav Simović.

Guión, caracterización, animación y realización: Borivoj Dorniković.

Duración: 4 minutos, 30 segundos.

A la hora de ejercer el trabajo crítico sobre un filme, me parece pertinente manifestar aquellas motivaciones que pudieran darse en quien escoge un filme para realizar tal cometido crítico.

Esta «ceremonia» se conoció en España a mediados de los años sesenta cuando se permitió la existencia de las entonces llamadas «Sala de arte y ensayo», exactamente en 1967, estando en la Dirección General de Cinematografía José María García Escudero. Y el filme presentaba la novedad de ser exhibido en lugar del NO-DO o de la Revista Cinematográfica *Imágenes*. Para los cinéfilos, nominal y circunstancialmente de «izquierdas», hartos de inauguraciones de pantanos y de exhibiciones gimnásticas del sindicato vertical, la «ceremonia yugoslava» (¡Yugoslavia!, ¡Tito, socialismo comunista...!) era una entrada de aire fresco, mejor puro. Así debió quedar fijada en el recuerdo y, por qué no, se le guarda al filme un cierto cariño.

Al margen de esta circunstancia, el interés por el filme se ha acrecentado para mí en la medida que algunos semiólogos en la cresta de la ola han ido proponiendo su discurso sobre las unidades mínimas de significación en el «texto» (!) fílmico. Unos optaban por los «iconemas», otros por los «cinemas», alguno, como Roland Barthes, por el fotograma, bastantes por «el plano», incluso quien apostaba por *la secuencia*.

Nada más difícil en el cine: encontrar la unidad mínima, significativa y articulable, portadora de significación. Que no se trata de la linealidad de la lengua, que

sí estamos ante un cosmos espacio-temporal en movimiento. Y este filme yugoslavo ofrece la oportunidad de verificar la riqueza y variedad de elementos articulados en el interior de ese límite denominado como «el plano». Aunque se trate de un filme de animación, a nuestra mirada de espectadores se resuelve como una película rodada con la continuidad de motor de una sola y única toma, con la cámara fija, manteniendo la misma escala y contenido en el encuadre, y que en los últimos segundos realiza un ligero movimiento de panorámica horizontal hacia la derecha. Todo ello constituye suficiente motivo para un interés crítico¹.

Otro incentivo del filme es que se trata de un corto (cortísimo) metraje. Determinadas prácticas semiológicas ejercen su discurso en exceso sobre los largometrajes y acaban perdiéndose en la teoría o en el fragmento, contribuyendo a que los trabajos críticos sean muchas veces difusos. Cuatro minutos y treinta segundos aportan un margen asequible para la manipulación crítica. Lo cual es, además, didácticamente útil. Cuando sepamos desenvolvernó con un cortometraje quizá sea más fácil enfrentarnos con un largo metraje con éxito. Y esto independientemente de que el cortometraje es cine, con la misma entidad como la que puede tener un largometraje. Y que como en un poema, frente al largo texto de una narración, permite una concentración de elementos formales y temáticos, con mayor campo para la sugerencia. Por ello el trabajo crítico no queda desmerecido, sino todo lo contrario, por verificarse en el cortometraje. Este puede quedar, además, revalidado y consolidado como trabajo cinematográfico.

El que *La ceremonia* sea una película de animación añade otro elemento favorable: el cine de animación aporta una distanciación entre imagen y espectador, resulta más difícil creerse la imagen o convivir con la «otra» realidad del filme en cuestión, haciendo más diáfana la teleología del acto de realización fílmica como acto de transformación creativa. Con un filme de animación se nos facilita el camino hacia tal distanciamiento, que es un elemento indispensable para el trabajo crítico y alcanzar en él la lucidez necesaria.

* * *

La ceremonia nos cuenta una breve anécdota, las aventuras y desventuras ocurridas en ese ritual que es el retratar fotográficamente a un grupo de personas. Acto que, en un giro narrativo sorprendente, equivaldrá a acto de ejecución por fusilamiento.

Obligadamente hay que reconocer en este filme que la imagen no se produce con el alto grado de iconicidad y analogía propio de aquellos filmes realizados con objetos —cosas o personas— de representación real. Aquí, en este caso, el objeto cinematografiado, por una parte, es un fondo resuelto por un procedimiento pictórico, y, por otra, un grafismo en negro, iluminado de color en algunos casos, para la representación de la figura humana y de otros objetos. Formalmente todo lo que

¹ Sobre la problemática del plano y la pretendida asimilación a la palabra, cfr. Christian METZ, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pg. 180-183.

tiene presencia icónica en esta película es resultado de un proceso de abstracción², especialmente en la representación de la figura humana.

Recurrir, así, a la animación para contar la anécdota señalada tiene una repercusión definitiva en el significado del filme. Sobre la anécdota se aplica una esquematización o conceptualización que hace de ella misma algo más abstracto y universal, segregándola de conexiones concretas con una realidad determinada. De haberse narrado la misma anécdota con ficción real (con actores en un decorado) ante la cámara, se podía haber mantenido la misma unidad de toma. Pero la presencia de actores, con sus gestos, expresiones faciales y vestimenta podía restar universalización, aportando datos, indicios, señales, incluso signos inevitablemente conexos con algunas circunstancias determinadas de alguna nación concreta. Hubiera bastado, en ese caso, el que los soldados ejecutores del pelotón vistieran un uniforme concreto para fijar la nacionalidad y la ideología del «fotógrafo» o la pertenencia de éste a un sistema de poder determinado. Utilizando la técnica cinematográfica de la animación mediante el dibujo, *La ceremonia* salta las fronteras de un significado concreto y particular hacia un significado más universal.

La realización del filme marca dos grandes momentos estructurales: el que corresponde a una cámara fija, y el que resulta tras el ligero movimiento en panorámica horizontal de dicha cámara. Estos dos momentos se contraponen. El primero está exigiendo un final lógico: ¡obtener una fotografía artística de un grupo de cinco personas! El segundo momento, en cambio, no corresponde a esa lógica, la contradice, establece una ruptura y un choque con el primero y lo que en él se ha contado. El paso rápido e inesperado de la preparación de un grupo para ser fotografiado a la ejecución por fusilamiento obedece a la ruptura típica del «gag», del chiste, del tratamiento humorístico propio de las «tiras» de los «comic». Lo cual produce la carcajada en unos y el derrumbe desencantado en otros. Estamos ante un caso de humor negro, rabioso, crítico.

Y anotemos que el segundo momento estructural es el que confiere un valor sugestivo y simbólico a lo que hasta ese momento se movía en una tesitura representativa, denotativa, con simples rasgos cómicos y burlescos, habitualmente observados/repetidos en cualquier ritual de obtención de una fotografía de un grupo de personas. Tras el ligero movimiento de cámara se incrementa insospechadamente para el espectador la producción de significado. Si al nivel de la materia narrativa —la anécdota narrada— el filme queda cerrado y terminado, al nivel de la significación el filme queda abierto, obligando al espectador a preguntarse qué es lo que ha visto, a releer de nuevo lo visionado en el primer momento estructural.

Y en esta tesitura de releer es por donde debe discurrir el trabajo crítico, para descubrir la íntima coherencia del filme. Para comprobar que la ruptura entre el primer y el segundo momento estructural no es gratuita, no es un simple mecanismo humorístico, que no se trata de otro chiste más. Para detectar que el segundo momento ha sido preparado sutilmente desde el primero.

Se inicia la película con el escenario vacío, con una composición plástica de dos masas distribuidas simétricamente arriba y abajo del encuadre, estableciendo el lími-

² Para los conceptos de iconicidad y abstracción, cfr. Abraham MOLES, *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Mensajero, 1975, p. 335 y ss.

te de ambas como un horizonte —distribución horizontal de la composición— cerrado. Arriba, en la mitad superior del encuadre, un muro resuelto en un color ocre anaranjado en el que contrastan sus bloques de piedra gracias a un silueteado en blanco. Se trata de una representación convencional y relativamente abstracta de un muro de piedras. La representación natural de éstas también hubiera podido ser mediante un color grisáceo, propio de las piedras graníticas. Pero se elige el ocre anaranjado, un color que para los publicitarios es apto para la comunicación y la acción entusiasmada porque se trata de un color reconfortante y favorece la intimidad plena, es confortante³.

El ocre anaranjado contrasta con el gris sucio utilizado para la representación del suelo, que hubiera podido representarse, por ejemplo, con el color del césped. Pero se escoge el gris sucio, color que se asocia al miedo, a la vejez y a la muerte. Es monótono y depresivo⁴.

La relación representativa del ocre anaranjado con el gris sucio es de simetría. Teóricamente la simetría busca el equilibrio⁵. Pero aunque esa distribución se presenta como simétrica y estática, sabemos que el ojo humano para repasar una superficie efectúa un movimiento, recorrido variable según el sujeto receptor de una imagen, más condicionada por hábitos culturales. En nuestro caso, espectadores habituados a la lectura de la página impresa, la mirada se fija en lo más alto para resbalar hacia abajo. Recorremos desde el ocre anaranjado al gris sucio. Es cuestión de segundos, pero ya desde el inicio del filme se está ofreciendo una información estética⁶ correlativa a los dos momentos estructurales: acción entusiasta, reconfortante, cómica en consonancia con el color anaranjado; ejecución por fusilamiento —asociada con la muerte aunque ésta no se represente expresamente— con el gris sucio del suelo. Y si la mirada resbala hacia el gris sucio, todo el filme transcurre en el tiempo de la proyección hacia una imagen final en la que la humareda gris salida de los fusiles se expande hacia la totalidad del encuadre, ocultando momentáneamente el muro anaranjado.

Coherencia, pues, entre los momentos estructurales del filme y esa primera presencia simétrica del muro y del suelo, simetría que prevé la caída de la mirada hacia el gris sucio, el paso de la vida a la muerte.

Si el fondo quedará diegéticamente neutro, como decorado fijo para una acción protagonizada por un grupo y un fotógrafo, su aparición en pantalla no ha sido neutra, ha aportado una primera información estética, emotiva, ambiental. Al racionalizar el filme, comprobamos su adecuación estructural, su función respecto a la totalidad de la anécdota narrada.

Sobre el escenario vacío —estéticamente lleno— aparecerán los grafismos en negro que funcionan para representar a dos partes antagonistas, cómicamente a nivel de ritual fotográfico, para desvelarse en el transcurso de la anécdota como antago-

³ Cfr. Pedro DEL RIO, «Lo que vale cada color», en *Estafeta de la Publicidad*, nº 3, 1973, p. 62.

⁴ *Ibíd.*

⁵ Cfr. Donis A. DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, G. Gili, 1976, p. 132.

⁶ Respecto al concepto de información estética, cfr. Abraham MOLES, *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Júcar, 1976, pg. 213-216.

nistas totales, con la prepotencia de uno de ellos —el aparente fotógrafo— sobre el otro —el aparente grupo que debe ser fotografiado—.

El antagonismo entre el grupo y el fotógrafo supera esa sencilla relación. El grupo está representado por siluetas iguales, abstracción de la figura humana, común denominador de cinco diversos individuos. En primera apariencia es un grupo gregario. Son cinco, y podían ser siete, veinte o más. Para la efectividad comunicativa del filme bastan esos cinco. Frente al grupo, el fotógrafo. Idéntica técnica de grafismo para representarlo, más un elemento —el sombrero— que lo configura como paradigmáticamente capaz de una «oposición», aunque sintagmáticamente se resuelva en el «contraste». Es al final de la anécdota cuando ya no existirá «contraste». Quedará en el ánimo de los espectadores su oposición al grupo, a nivel de significado, de categoría y de referencia. Vitalmente es la negación activa del grupo. El elemento, pues, que marca desde el comienzo esa oposición total y radical a desarrollar es el sombrero. En el primer momento estructural del filme será una simple marca para propiciar la distinción de fotógrafo, para indicar que su actuación será diversa a la del grupo. Partiendo de esa diferencia se generará el proceso anecdótico de total oposición, de total y aniquilador antagonismo.

El desarrollo progresivo de la anécdota hará más profundamente explícito el antagonismo. La constante estructural de los actos del grupo será la del «desorden». La del fotógrafo, en cambio, será la del «orden». Estamos ante un claro caso de binarismo «orden/desorden». Cuando el grupo se ordena en posición idónea para ser fotografiado, lo hace aleatoriamente, o lo hace por indicación del fotógrafo, no porque el orden surja intrínsecamente del grupo y de sus relaciones inter-individuales. Mas no siempre el orden indicado por el fotógrafo tiene como efecto el orden del grupo. La misma indicación de orden puede generar el desorden. La relación grupo-fotógrafo revela en éste último que en él se verifica un cierto grado de impotencia, de frustración y de irritación. Realmente le es difícil imponerse con autoridad sobre el grupo, no puede con la totalidad de los individuos y con sus peculiaridades. El ritual fotográfico se convierte en un dificultoso ejercicio del mando, de la imposición de la autoridad.

Antes de seguir reconociendo el antagonismo progresivo entre orden y desorden, conviene señalar que estamos hablando convencionalmente de «grupo a fotografiar por un fotógrafo». Pero la imagen cinematográfica en ningún momento nos ha suministrado la representación de cámara fotográfica alguna. Deducimos que el hombre del sombrero es fotógrafo por sus gestos, colocando los dedos índice y pulgar de ambas manos para configurar un rectángulo a través del cual suele buscarse la distribución de los elementos de un encuadre correcto. Esos gestos también los puede hacer un pintor y un realizador cinematográfico en la tarea de localizar el encuadre en un escenario. Tras una acción en la que el grupo se desordena por primera vez, después de colocarse como si se trataran de unos componentes de un equipo de baloncesto, el supuesto fotógrafo, haciendo su gesto de encuadrar, ve reforzado su intento por la aparición de un marco. Es la explicitación del intento desde fuera del personaje, desde el realizador de animación, que recurre a una técnica expresiva tomada del «comic». El marco puede serlo para una foto o para un cuadro. Pero el «retrato» de un grupo es difícil hacerlo mediante el dibujo o la pintura, procedimientos de suyo lentos y laboriosos, y por ello parece más idóneo leer la acción co-

mo una preparación para un retrato fotográfico. Retrato instantáneo, en un marco para el recuerdo. Esta lectura es la que pide la coherencia interna del filme al establecer la ruptura de la continuidad y de la lógica narrativas con una sustitución brusca: fusilamiento —instantáneo— por fotografía, que por su naturaleza es instantánea. Un negro recuerdo para la posteridad.

Podemos seguir, pues, hablando de fotógrafo. Pero fotógrafo que desde el segundo momento estructural del filme ya no podemos tomarlo, interpretarlo como tal, puesto que es el ejecutor de una orden, y de una orden que sólo puede dictar el «poder», para el que el orden es una orden. Es válida, pues, la conexión asociativa entre fotógrafo, orden y poder.

Establecida esta conexión, se enriquece el antagonismo entre orden y desorden. El desorden lo es de un grupo humano, un desorden que rebosa simpatía, que resulta lógico contra el querer uniformar los comportamientos individuales, contra los que se cansa, se excita y suda el orden inhumano. Ahí la aparición del citado marco aporta un rasgo oportuno: cuando el orden quiere organizar al grupo, no es el marco fotográfico el que se adecua al grupo, sino que éste debe adecuarse al marco rígido e impersonal. El orden, el poder no es para el grupo, más bien es el grupo lo que se quiere mediatizar por y para el poder.

La humanidad del grupo queda manifiesta, además, por elementos tales que individualizan y personalizan esas abstracciones gráficas que en primera instancia igualan a todos y a cada uno de los componentes del grupo. Uno de los individuos anónimos —la abstracción gráfica les confiere ese rasgo anónimo— mostrará su flor. Flor que es roja, color de apasionamiento y que contrasta con la monotonía del ocre anaranjado, del gris y del negro. Por un lado es novedad informativa, ayuda al avance progresivo del relato anecdótico. Por otro puede connotar y sugerir esa constelación semántica que culturalmente se da en torno a la flor.

Otro de los individuos anónimos pedirá permiso para evacuar sus necesidades fisiológicas. Aunque el orden se lo permite, no por ello dejará el fotógrafo de observar su reloj con impaciencia y echar una mirada de irritación precisamente hacia los espectadores, se supone, de la sala de proyección.

A otro de los individuos le molestará un moscardón en el zapato, que al ser liberado de tan extraño compartimento también molestará a todos los presentes, como antes curiosamente molestará el aroma de la flor.

Todos los elementos individualizadores citados generan inevitablemente el desorden colectivo. Desorden en cuanto desestabilizador de una situación no espontánea del grupo, impuesta desde fuera de él.

Hay que añadir que todo el primer momento estructural del filme está ambientado con una musiquilla de fondo, al estilo de la música que acompañaba la proyección de las llamadas películas mudas. Precisamente ese acompañamiento deja paso al efecto sonoro correspondiente a esos elementos individualizadores. Suena un estornudo, provocado por el aroma de la flor, estornudo alérgico. Suena el vuelo del moscardón, elemento desestabilizador del grupo y del propio fotógrafo.

En el antagonismo orden/desorden cabe observar una acción que busca la complacencia y connivencia del espectador de la proyección del filme. Al espectador, en siete ocasiones, le mira el fotógrafo: para mostrar su fastidio, para respirar profundamente y secarse el sudor, para expresarle su enfado, para autojustificarse, y para

manifestar su fruición porque definitivamente el grupo ha quedado ordenado a su gusto.

Mediante estas miradas se implica al espectador en la anécdota, quien, si en un principio reacciona aceptando al grupo como simpático, termina diciendo de los que lo componen que qué pesados son, compadeciendo los sudores y el trabajo del paciente fotógrafo. Mas cuando el aullido fatal de éste se convierte en la orden de ejecución del disparo, la significación gira diametralmente. Las miradas del fotógrafo a los espectadores eran los guiños del poder para justificarse ante los ciudadanos. Justificarse aunque su orden equivalga a la aniquilación.

* * *

Hasta aquí queda demostrada la coherencia interna de un relato tan breve y tan sugerente. Pero empieza un problema crítico para el espectador y el estudioso españoles: se desconoce la fecha exacta de producción del filme, puesto que ni la copia utilizada la aporta, y prácticamente la cinematografía yugoslava es otra desconocida. Algunos pocos cronistas de festivales quizá hayan visto pequeñas muestras de esa cinematografía del Este⁷. Todo lo cual imposibilita la colocación de este cortometraje dentro de una circunstancialidad que le es propia. Al desconocerla no se puede verificar el alcance socio-cultural, ni su dimensión a niveles de significación: ¿se trata de una broma subterránea contra el poder de Tito? ¿Es una forma mordaz de recuerdo contra los invasores de Yugoslavia, los nazis y los rusos? ...

Sea como sea, el filme se nos aparece como autosuficiente, incisivo, eficaz, coherente, donde nada sobra, con validez universal. Y marca una inteligente alternativa al modo americano de entender y hacer el cortometraje de animación.

⁷ Únicamente he podido registrar al respecto y para esos años sesenta un artículo de Manuel ALCALÁ, «Nuevo cine yugoslavo», en *RESEÑA*, 33, marzo 1970, pg. 131-142. En el catálogo editado por el I.N.L.E., con motivo de su exposición bibliográfica de libros de cine (1979), no figura absolutamente ninguna publicación sobre la cinematografía yugoslava.